TEATR DLA MŁODEGO WIDZA

Teatr Jaskółka (1929-1933) w pedagogicznej optyce Janiny Strzeleckiej

Barbara Michalczyk | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

The Jaskółka Theatre (1929–1933) from the Pedagogical Perspective of Janina Strzelecka

The article focuses on the activities of the Jaskółka Theatre (Teatr Jaskółka) — one of the first artistic children's theatres in Poland with an educational mission. The aim of the article is to fill the gaps in the history of the group and to present the views of its director. The theatre operated between 1929 and 1933, and its activity can be divided into three stages, each associated with a change in management and artistic vision. The article is also divided into three parts. The first reconstructs and supplements the theatre's history by providing a detailed list of premieres with exact dates, names of actors and collaborators, and a clarification of terminology and chronology. The second part analyses Janina Strzelecka's pedagogical ideas, based on her 1931 booklet *Goals and Educational Tasks of a Theatre for Children and Youth*. The final part examines the educational approach of the theatre's creators and compares Jaskółka with the model of children's theatre developed in the Soviet Union, with particular attention to the issue of political influence on theatre for young audiences.

Keywords: children's theatre; Warsaw; interwar period; Teatr Jaskółka; Janina Strzelecka

„Nasza *Jaskółka* musi się stać dla młodzieży i dzieci Warszawy zwiastunką godziwej rozrywki i nosicielką wartości etycznych" – mówiły wspólnym głosem wiosną 1931 roku Halina Starska i Janina Strzelecka (s. 4) o swoim teatrze dla dzieci i młodzieży. Tę narrację o pierwszym artystycznym i ideowym przedsięwzięciu podtrzymywała prasa warszawska, dość szeroko jak na ówczesne standardy odnosząc się do działalności tego typu teatru. Niemal sto lat później warto zmierzyć się z tą legendą i podjąć próbę pierwszego szerokiego opisu działalności Jaskółki, zarówno pod kątem celów ideowych, jak i ich realizacji.

Choć Jaskółka zasługuje na pogłębioną analizę i własną monografię, w artykule skupiam się jedynie na wybranych aspektach: w pierwszej części na rekonstrukcji przebiegu działalności teatru, w drugiej na opisie i analizie poglądów Janiny Strzeleckiej, by w trzeciej osadzić je w praktyce teatru, rozważając również podobieństwa do radzieckiego modelu teatru dla dzieci – i różnice.

Dotychczas, tak jak większość scen dla młodego widza, Jaskółka nie doczekała się pełnego opracowania. Najszerszy opis jej działalności pozostawił Henryk Jurkowski, przedstawiając warszawskie sceny dla dzieci jako kontekst działalności teatru Baj[1]. Wyzwaniem jest brak materiałów źródłowych[2], dlatego opieram się przede wszystkim na materiałach prasowych oraz broszurze *Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży* Janiny Strzeleckiej.

Historia działalności Jaskółki

Teatr Jaskółka został powołany do życia przez Halinę Starską na początku sezonu 1929/1930 i przetrwał do końca sezonu 1932/1933[3]. Dla możliwie pełnego opisu najrozsądniej podzielić okres jego działalności na trzy etapy. Pierwszy, przypadający na sezon 1929/1930, drugi w sezonie 1930/1931 oraz trzeci, najdłuższy, od stycznia 1932 do końca sezonu 1932/1933. Podział powiązałam ze zmianami dyrekcji, które wpływały na kształt teatru.

Pierwszy okres to początek działalności teatru. Halina Starska przyjechała z Krakowa do Warszawy, aby tutaj na podstawie swoich dotychczasowych doświadczeń związanych z audycjami dla dzieci w krakowskim radiu, założyć przeznaczony dla nich teatr (Orłowski, 1929). Starska pełniła w teatrze funkcję dyrektorki, nie prowadziła jednak Jaskółki samodzielnie. Kierowniczką literacką teatru została Helena Zakrzewska, popularna autorka książek o patriotycznej wymowie przeznaczonych dla dzieci[4]. Kierownikiem malarskim był Iwo Gall, znany jako dekorator Teatru im. Juliusza Słowackiego oraz Reduty Wileńskiej, kierownikiem muzycznym zaś kompozytor i muzykolog, również związany z Redutą, Eugeniusz Dziewulski. Reżyserką została Halina Gallowa, kierownikiem administracyjnym Czesław Zbierzyński.

To właśnie grono wybitnych współpracowników miało wyróżniać ten teatr na tle dotychczas działających. Ponadto miało to świadczyć o artystycznych ambicjach, wykluczających tak charakterystyczny dla ówczesnego teatru dla dzieci fakt tworzenia go dla zysku. Jaskółka nie była jedynym teatrem dla dzieci, który działał w tym sezonie, na początku konkurowała z trzema scenami (Świerczewski, 1929), a w jego toku nawet z sześcioma (*Teatr i muzyka*, 1930). Najpoważniejszą konkurencję stanowili Witold Szeller i Stanisław Staniewski z

teatrem w kinoteatrze Capitol (Marszałkowska 125) oraz Tymoteusz Ortym i jego teatr w kinoteatrze Hollywood (Hoża 25). Szeller i Staniewski postawili na bajki, podczas gdy Ortym wystawiał utwory własnego pióra, korzystając z koniunktury na utwory o zabarwieniu historyczno-patriotycznym (Świerczewski, 1929). Przez cały okres działalności Jaskółki utrzymał się jedynie teatr Ortyma, który przetrwał najdłużej, bo aż do wybuchu wojny – dyrektor wiele wysiłku wkładał w reklamowanie swojego przedsięwzięcia, próbował nawet scalić z nazwą teatru hasło „Pierwszy w Warszawie teatr dla dzieci i młodzieży" (*Sala Rady Miejskiej*, 1929). Dla wielu jego działalność stała się synonimem komercji i instrumentalnego traktowania młodego widza (Jurkowski, 1978). Pozostałe sceny działające w tym sezonie miały charakter efemeryczny – pojawiały się i znikały ze szpalt gazet, teatr Baj dopiero zaczynał się rozwijać i nie mógł konkurować z innymi teatrami działającymi w tym sezonie (tamże). Czy jednak rzeczywiście Jaskółka aż tak bardzo się od nich różniła?

Złożony z dziewięciu premier repertuar Jaskółki wyglądał w pierwszym sezonie następująco[5]: *Złota kaczka* Haliny Zakrzewskiej w reżyserii Haliny Gallowej, dekoracjach Iwo Galla, z muzyką Eugeniusza Dziewulskiego (10 X 1929); *Co mówią jaskółki?* – rewia w reżyserii Haliny Starskiej, z udziałem zespołu Tacjanny Wysockiej (13 X 1929); *Na jesieni świat się mieni,* prawdopodobnie reżyseruje Halina Starska, rewię opracował Henryk Ładosz (9 XI 1929); *Za siedmioma górami* Ewy Szelburg-Zarembiny, reżyseruje prawdopodobnie Halina Gallowa, kostiumy i dekoracje Maria Wasowicz-Sopoćko (8 XII 1929); *Kukiełki*, *Szopka zwierzęca*, *Szopka żywych lalek* (29 XII 1929); *Tańcuj, tańcuj Niedźwiadeczku*,rewia (12 I 1930); *Obrazki kolorowe,* rewia w wykonaniu trzydziestoosobowego zespołu dziecięcego (9 II 1930); *Przygody wieloryba na polskim morzu*, rewia (2 III 1930); *Czary i kolory* Janiny Morawskiej, reżyseria Halina Gallowa, dekoracje Iwo Gall, muzyka Eugeniusz Dziewulski, układ plastyczny Franciszka Kuttnerówna (6 IV 1930)[6].

Jaskółka, podobnie jak inne sceny dla dzieci, sięgała po bajki i baśnie (a w okresie świąt Bożego Narodzenia po jasełka). Choć obudowywano je narracją o wysokim poziomie artystycznym i walorach edukacyjnych (Spectator, 1929), Jaskółka na nie wyróżniała się niczym szczególnym, aż do wystawienia *Czarów i kolorów* (*Teatr dla dzieci „Jaskółka"*,

1930), które wniosły do teatru nową jakość i zostały docenione za wprowadzenie na scenę antybaśni, jaką była *Antena w karczmie Rzym* (Boy-Żeleński, 1930; Jurkowski, 1978).

Tym, co odróżniło Jaskółkę od pozostałych teatrów, było sięgnięcie po rewię. Repertuar w pierwszym sezonie został przez nią zdominowany, ponieważ zdaniem kierownictwa miała być rozrywką, która pozwoli na krzewienie wyższych wartości, takich jak „piękno pracy" czy „radość życia", niezbędnych do budowania narodu (*Teatr Jaskółka*, 1929, s. 6).

Rewię dla dzieci w Warszawie po raz pierwszy pokazano jeszcze w kwietniu 1929 roku w teatrzyku Słońce, łącząc ją z popisami dziecięcej gwiazdy Ninki Wilińskiej oraz pokazem filmu (*Rewia dla dzieci*, 1929). Nawet w epoce pisano jednak, że ten teatralny gatunek nie cieszył się dużym powodzeniem w teatrze młodego widza (Racławicki, 1934). Wiele ze spektakli reżyserowanych przez Tymoteusza Ortyma można by określić jako rewie – i tak opisuje je Jurkowski (1978) – sam dyrektor tego teatru unikał jednak tego słowa, preferując rozbudowane opisy scenicznych „cudowności".

Rewia ogromnym powodzeniem cieszyła się za to w warszawskich teatrzykach, od 1925 roku, kiedy w wyniku rozłamu w Qui pro Quo do życia powołano do życia Perskie Oko (które później stało się Nowym Perskim Okiem, a następie Morskim Okiem), w którym rewia po raz pierwszy znalazła pełen wyraz (Łuksza, 2014). Rewię utożsamiano przede wszystkim z rozrywką, ale wiele programów już w momencie premiery uznawano za szmirę (Fox, 2007).

Skąd więc ten gatunek w ambitnym teatrze dla dzieci? Myślę, że zaważyła tu forma – abstrahując od typowego dla rewii tańca w linii oraz obecności na scenie półnagich dziewcząt[7], charakterystycznymi elementami rewii były: prolog, półfinał i finał. Pokaz spajał wspólny temat oraz obecność konferansjera, który wchodził w dialog z publicznością podczas zmian dekoracji (Racławicki, 1934). Pozwalało to na konstrukcję widowiska składającego się z różnych numerów: śpiewu, tańca, deklamacji czy jednoaktówek. Rewia w teatrze dla dzieci miała mieć charakter przede wszystkim edukacyjny, co stało w jawnej sprzeczności z tym, jak ją wówczas postrzegano, a więc jako czystą, zazwyczaj wizualną

rozrywkę (Mikołajczyk, 2016). Być może właśnie z tego powodu rewia nie przyjęła się w pozostałych teatrach dla dzieci lub inni twórcy unikali nazywania tak swoich przedstawień.

Decyzja o wystawianiu rewii utrzymywała się w Jaskółce przez cały okres jej działalności, doprowadziła także do wyewoluowania nowego rodzaju „na pół rewii" określanej także jako „prawie rewia", która pojawiły się w drugim i trzecim okresie działalności. Widać to na przykładzie spektaklu *Słowik,* gdzie w baśń i akcję sceniczną wpleciono śpiew i taniec (A. Bg., 1932), a tym samym rozbito jedność widowiska, wprowadzając elementy nienależące bezpośrednio do akcji scenicznej.

Jaskółka miała uczyć, bawiąc – pierwszy sezon planowano jako okazję do prezentacji folkloru z różnych części Polski, czego początkiem była oparta na kieleckiej legendzie *Złota kaczka* Zakrzewskiej. Nie mamy dostępu do większości wystawionych sztuk; sądząc po tytułach, elementem realizacji tego pomysłu było na przykład wystawienie *Przygód wieloryba*…, co można powiązać z ważnym z politycznych względów umacnianiem polskiej obecności nad Bałtykiem, które dwa lata później przerodziło się w pierwsze Święto Morza. Warto odnotować, że pojawianie się patriotycznych elementów na scenie Jaskółki nie było efektem przejścia pod skrzydła Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet.

Aktorzy, jak podkreślano w prasie, pochodzili z zespołów Teatru im. Juliusza Słowackiego oraz Reduty. Pewną trudność stanowi potwierdzenie wszystkich personaliów, nazwiska podaję za zapowiedzią pierwszej premiery (*Wiadomości teatralne,* 1929). Byli to: Wiktor Arnoldt, Adam Cyprian, Jadwiga Chojnacka, Halina Gallowa, E. Górski, Stanisław Janicki, Stanisław Larewicz, Stanisław Milski, Janina Ordężanka, Henryk Szletyński, Zofia Tymowska, Sława Zielińska. Ponadto do zespołu należeli także niebiorąca udziału w widowisku Jadwiga Jaraczowa, a także Henryk Ładosz.

Odkrycie jego talentu jest jednym z najważniejszych osiągnięć Jaskółki. Choć Ładosz nie stawiał tu pierwszych kroków w zawodzie konferansjera lub opowiadacza bajek, to właśnie praca w tym zespole dała mu rozpoznawalność[8]. Warto przy tym podkreślić, że Ładosz dołączył do zespołu nie tylko jako artysta, ale także pedagog. Już wiosną 1929 roku na łamach „Pracy szkolnej" postulował powstanie stałego i ambitnego artystycznie teatru dla

dzieci (Kotlarz, 2021), a w 1934 roku wspólnie z Jędrzejem Cierniakiem został redaktorem czasopisma „Teatr w Szkole", którego celem było zarówno instruowanie i wspieranie rozwoju szkolnych teatrów, jak i komentowanie bieżącego życia teatralnego. Ładosz nie porzucił przy tym pracy w teatrze, w kolejnych latach współpracował m.in. z teatrem Baj, a także z Teatrem dla dzieci Instytutu Reduty, występował również na antenie Polskiego Radia.

Ważnym dla twórców Jaskółki zagadnieniem była mobilność teatru; programowo zakładano brak stałej siedziby. To wątek, który z jednej strony może wskazywać na ideowy charakter przedsięwzięcia, nawiązujący do objazdów Reduty Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, czy programowej bezdomności teatru Rybałt Stanisławy Wysockiej. Z drugiej może się wiązać z trudną sytuacją materialną teatru, który dopiero grając mógł zarobić na wynajęcie stałej sceny. Regularne próby powrotu do Pomarańczarni i objęcia jej na stałe wskazują na to, że jednak łatwiejszą organizacyjnie formułą było posiadanie własnego budynku. W okresie od października 1929 do kwietnia 1930 teatr poruszał się między przedmieściami a Śródmieściem, grał w przygodnie wynajmowanych salach oraz szkołach. Biletowane spektakle w tym sezonie odbywały się na Bielańskiej 5 w Teatrze Nowości; na Marszałkowskiej 114 w Teatrze Lucyny Messal; na Mokotowskiej 73 w kinoteatrze Muza; na Zamoyskiego 20 w kinoteatrze Hel oraz na Okólnik 1 w Konserwatorium.

Od kwietnia teatr zyskał stałą siedzibę w Pomarańczarni, którą Jaskółka zawdzięczała zainteresowaniu Prezydenta RP (Strzelecka, 1931). Wątpliwe jednak, aby prezydent sam z siebie podjął taką decyzję – kwestia przekazania budynku w Łazienkach Królewskich oraz pozyskania przez teatr subsydium z Funduszu Kultury Narodowej była raczej efektem coraz bliższych powiązań pomiędzy teatrem a Związkiem Pracy Obywatelskiej Kobiet, sanacyjną organizacją kobiecą[9].

Rozmowy o przejęciu teatru przez ZPOK prawdopodobnie rozpoczęły się wczesną wiosną 1930 roku, a w kwietniu musiały być na dość zaawansowanym etapie, ponieważ na premierowe przedstawienie *Czarów i kolorów* w sali Konserwatorium zaproszono prezydentową Michalinę Mościcką oraz uczestniczki Okręgowego Zjazdu ZPOK

(*Interesująca premiera w teatrze dla dzieci „Jaskółka”*, 1930). Nie zachowała się żadna relacja, która pozwoliłaby wyjaśnić, po czyjej stronie leżała inicjatywa w kwestii objęcia teatru przez ZPOK. Czy to Starska zwróciła się do Związku po wsparcie finansowe, czy raczej Strzelecka, współzałożycielka organizacji oraz kierowniczka Wydziału Kultury i Piękna – prywatnie matka trójki dzieci, prawdopodobnie widzów tego teatru – sama się tym zainteresowała. Informacja o przejęciu teatru pojawiła się w „Prostej Drodze”, organie prasowym ZPOK, dopiero w drugim czerwcowym numerze z 1930 roku, w ramach podsumowania Walnego Zjazdu, który odbył się w dniach 6-8 czerwca. Zmiany w kierownictwie teatru przyniósł dopiero początek kolejnego sezonu.

W drugim okresie i sezonie działalności Jaskółka stała się oficjalnym teatrem ZPOK, a do grona dyrekcji dołączyła Janina Strzelecka. Zespół opuścili wówczas Gallowie, Zakrzewska oraz najprawdopodobniej Dziewulski. Głównym dekoratorem został Jan Golus, kierownictwo muzyczne objęła zaś osoba określana jako Hanka lub Hanna Klechniowska, czyli znana kompozytorka i pedagożka Anna Maria Klechniowska[10]. W drugiej połowie sezonu w teatrze pojawił się także Aleksander Maliszewski, który pełnił obowiązki kierownika literackiego aż do końca istnienia teatru.

Zespół liczył wówczas czternaście osób, ponownie w prasie podkreślano powiązania z Redutą, Teatrem im. Juliusza Słowackiego, a teraz także z Ateneum (*Z życia teatru „Jaskółka”*, 1930). Program z *Powrotu posła* podaje dziesięć nazwisk: Wiktor Arnoldt, Stefan Janicki, Jarosław Miciński, Stanisław Milski, Ewa Porajska, Władysław Surzyński, Wanda Szczepańska, Aleksandra Szczep-Ostoja, Ludwika Śniadecka, Wincenty Wybrański. Gościnnie w kilku spektaklach jako Starościna wystąpiła Irena Solska, później dublowana przez Aleksandrę Szczep-Ostoję. Kolejne premiery dodają do tej puli nazwisk także Janinę Bąkowską, Bronisława Dardzińskiego, Helenę Gruszecką, Janinę Horską i Marię Klimaszewską. Do zespołu niezmiennie należał także Henryk Ładosz.

W tym sezonie teatr zaprezentował jedynie pięć nowych premier: wspomniany już *Powrót posła* Juliana Ursyna Niemcewicza w reżyserii Haliny Starskiej, scenografii Jana Golusa (11 X 1930); *Szczęście Frania* Włodzimierza Perzyńskiego w reżyserii Jerzego Gołaszewskiego,

scenografii Jana Golusa (15 XI 1930), *Wesoło śpiewajmy* – program świąteczny (4 I 1931); *Za siedmioma górami* Ewy Szelburg-Zarembiny w dekoracjach Jana Golusa i z muzyką Wacława Surzyńskiego (28 III 1931); *Na pół śmieszna, na pół rzewna bajka o chłopczyku z drewna*, czyli *Pinokio* według Collodiego w opracowaniu Ludwiki Czerwińskiej i Aleksandra Maliszewskiego, scenografię i kostiumy zaprojektował Wiktor Detke (21 V 1931). Klechniowska ani razu nie była wymieniana w prasie jako autorka muzyki; wydaje się, że mogła ją skomponować do *Powrotu* jako pierwszej premiery sezonu – sytuacja teatru znacząco się po niej jednak skomplikowała.

Teatr rozpoczął sezon w Pomarańczarni w Łazienkach, zapowiadano także, że drugą premierą sezonu zostanie *Król Bombała* Marii Dynowskiej dla młodszej publiczności (*Otwarcie sezonu teatru „Jaskółka"*, 1930). Niespodziewanie jednak i z niejasnych powodów – najpewniej nieprzystosowania gmachu do potrzeb Jaskółki – teatr po miesiącu przeniósł się na Wolę, na Chłodną 49, do sali po teatrzyku Wesoły Wieczór. Kierownictwo zadecydowało wówczas o zmianie profilu na popularny, dostosowany do potrzeb mieszkańców tej robotniczej dzielnicy. Mogło to być efektem doświadczeń Starskiej, która miała za sobą epizod pracy (1914-1915) w założonym przez Mieczysława Limanowskiego ambitnym artystycznie Teatrze Powszechnym (Chmielewska, 2003-2004). Podczas inauguracyjnego wieczoru Wiesława Banaszewska wygłosiła ze sceny credo kierownictwa: „widz z dzielnicy wolskiej ma te same potrzeby, te same marzenia o szczęściu, szuka tych samych podniet – co i zamożna publiczność ze śródmieścia. Żarem serca należy rozgrzać jego serce" (Świerczewski, 1930, s. 4). Teatr Jaskółka miał więc służyć nie tylko dzieciom, ale także dorosłym. Recenzenci z rezerwą traktowali ten pomysł – rozumiejąc, że równoległe prowadzenie popularnego teatru dzielnicowego oraz teatru dla dzieci może być niewykonalne, a jeden z nurtów trzeba będzie poświęcić (Brumer, 1930).

Próby ich godzenia opierały się przede wszystkim na podziale – w tygodniu spektakle odbywały się o dwudziestej, pokazywano wówczas *Szczęście Frania,* a od grudnia ponownie *Powrót posła*. W weekendy zaś w południe pokazywano dotychczasowe spektakle Jaskółki, m.in. *Czary i kolory*. W połowie grudnia teatr ponownie zmienił adres i przeniósł się do kinoteatru Capitol na Marszałkowską 125. W artykule *Wiemy czego młodzież pragnie,*

dyrektorki teatru napisały, że w okresie występów na peryferiach teatr dał dwadzieścia programów dla około pięćdziesięciu tysięcy widzów (1931)[11] – co wskazuje szeroką i nierejestrowaną przez stołeczne gazety działalność – obok wieczornych spektakli dla dorosłych, teatr musiał także organizować osobne pokazy dla dzieci i młodzieży szkolnej.

Dyrektorki zapowiadały także, że Jaskółka powróci wkrótce do Pomarańczarni, w której po zakończonym remoncie będzie możliwa praca także zimą (tamże) – teatr ponownie prowadził tam działalność od 22 marca 1931 roku.

Poza zapowiedzianym wsparciem z Funduszu Kultury Narodowej, teatr otrzymał na ten sezon dofinansowanie z kasy miejskiej. Jak podkreślały dyrektorki, Jaskółka cieszyła się poparciem kół rządowych i wsparciem ze strony Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Departamentu Kultury oraz warszawskiego magistratu (tamże). Opieka ZPOK zapewniała przedsięwzięciu wysoki prestiż, jednocześnie jednak nadając temu teatrowi dla dzieci polityczne oblicze, o czym świadczą recenzje z *Powrotu posła*, w którym dopatrywano się prorządowego komentarza w sprawie aresztowań wśród opozycji, które poprzedziły wybory brzeskie (*Walka z sejmowładztwem na deskach scenicznych*, 1930).

Repertuar teatru w tym sezonie zasadniczo różnił się więc od zaprezentowanych w pierwszym – początek wyznaczały dramaty lepiej rezonujące z młodzieżą oraz dorosłą publicznością. Teatr nie wystawiał już nowych rewii, skupiając się raczej na kontynuowaniu eksploatacji dotychczasowych tytułów. Wiosenny powrót do realizacji dramatów dla dzieci, w które włączono elementy rewii, tworząc tym samym nowy gatunek teatralny, krytycy uznali za nowe otwarcie w historii teatru – odkrycie własnego głosu, którego należy się trzymać (Brumer, 1931). Warto zwrócić uwagę na obecność *Pinokia* w repertuarze, co bezpośrednio wiąże się z wyrażanymi przez Strzelecką postulatami dotyczącymi repertuaru teatru dla dzieci.

Powrót do Pomarańczarni wydawał się zapowiadać nowy świetlany okres w działalności teatru – tak się jednak nie stało. Trzeci okres działalności i sezon 1931/1932 zaczął się dla Jaskółki bardzo późno oraz pod zmienionym na „Teatr dla wszystkich” szyldem. Dotychczasowe opracowania traktują go jako zupełnie osobną i dość efemeryczną imprezę,

kwerenda prasowa wskazuje jednak, że teatr działał w tej formie jedynie od 24 stycznia do 13 marca 1932 roku, ponieważ już od 18 marca ponownie występuje jako Jaskółka, kontynuując pokazy *Miała baba koguta* w Pomarańczarni (*Teatr i muzyka*, 1932).

Przyczyn tak późnego startu można się dopatrywać przede wszystkim w trudnej sytuacji początku sezonu 1931/1932. Trwający kryzys ekonomiczny uderzał we wszystkie teatry, zarówno miejskie, jak i prywatne, rosła liczba zamykanych scen i tworzących się wędrownych zespołów, liczących na zarobek na prowincji. W tym okresie narastającego napięcia w środowisku reaktywowany został Związek Dyrektorów Teatrów Polskich, który występował w obronie interesów dyrektorskich, a tym samym wchodził w konflikt z ZASP-em, którego celem była obrona interesów aktorskich. Aktorzy nie chcieli godzić się na pogorszenie warunków finansowych, na niższe gaże w okresie letnim oraz skrócone kontrakty, które były na rękę administratorom. W wyniku bezowocnych sporów ZASP zdecydował się postawić ultimatum, które ZDTP odrzuciło, a w odpowiedzi ogłoszono strajk aktorski, który wkrótce objął cały kraj, zyskując sobie przydomek „wojny teatralnej" (Krasiński, 1977). W jej efekcie rozpoczęcie sezonu nastąpiło miesiąc później w całej Polsce, w Warszawie i Lwowie konflikt przeciągnął się o dodatkowe tygodnie.

Jaskółka nie wznowiła jednak działalności razem z innymi scenami, co mogło się wiązać przede wszystkim z brakiem funduszy – teatrowi najprawdopodobniej nie przedłużono ani subwencji miejskiej, ani z Funduszu Kultury, a organizacja patronacka, czyli ZPOK, borykała się z poważnymi brakami finansowymi, nie mogła więc łożyć na utrzymanie teatru (Dufrat, 2013). Ideowy charakter teatru stał w sprzeczności z możliwością podniesienia cen biletów[12].

Drogi Starskiej i Strzeleckiej rozeszły się więc na dobre. Strzelecka pozostała w Warszawie i poświęciła się pisaniu *Celów i zadań wychowawczych teatru dla dzieci i młodzieży*. Starska tymczasem zebrała zespół aktorski Jaskółki i wyruszyła do Lwowa, gdzie na początku października podpisała kontrakt na stałe występy w Teatrze Wielkim – zarówno na organizację spektakli dla dorosłych, jak i dla dzieci (*Z Teatru Wielkiego*, 1931). Planowano prezentowanie spektakli z dotychczasowego repertuaru Jaskółki – *Powrotu posła* oraz *Za*

siedmioma górami Szelburg-Zarembiny. Pierwszy pokaz *Burzy w szklance wody* w reżyserii Starskiej nie doszedł do skutku ze względu na protest lokalnych artystów, którym dyrektor od miesięcy nie wypłacał pensji. Kontrakt odebrano jako próbę prowadzenia teatru poprzez artystów z zewnątrz i zablokowano możliwość wejścia na scenę, pomimo zgody ZASP-u na jednorazowy pokaz (*„Jaskółka" niezgody i „burza w szklance wody"*, 1931)[13].

Na tej podstawie można wnioskować, że nazwa teatru była silniej związana ze Starską niż Strzelecką. Więc kiedy w marcu 1932 roku Teatr dla wszystkich stał się na powrót Jaskółką (*Teatr i muzyka,* 1932) – musiało do tego dojść za jej zgodą lub po prostu wykorzystano przyzwyczajenie widzów do nazwy teatru dla dzieci w Pomarańczarni i powrócono do niej[14].

Od stycznia do czerwca 1932 roku z zespołem współpracowali: Jerzy Ronard Bujański, którego Strzelecka zaprosiła do reżyserowania oraz współprowadzenia teatru, Aleksander Maliszewski, Jan Golus, Małgorzata Cholewińska, Zofia Węgierkowa, Anatol Zarubin i Helena Buczyńska. W 1933 roku potwierdzić można jedynie współpracę Aleksandra Maliszewskiego. Teatr odnowił działalność dzięki finansowaniu z Obywatelskiego Komitetu Pomocy Społecznej, który prowadził działalność pomocową dla ludzi w trudnej sytuacji materialnej – a tych w dobie Wielkiego Kryzysu nie brakowało. Wśród jego inicjatyw, obok kuchni wydających posiłki czy wsparcia materialnego dla bezrobotnych, znalazł się także teatr, dzięki czemu Jaskółka występowała bezpłatne dla najuboższych dzieci (*Bezpłatny teatr na peryferiach miasta*, 1932). Podobnie jak wcześniejsi mecenasi, Komitet borykał się z trudnościami finansowymi, o czym alarmowała prasa, stawiając pod znakiem zapytania ciągłość jego działania (Jan Cz., 1932). Jaskółka nadal pozostawała pod formalną opieką ZPOK, który traktował ją jako jeszcze jeden sposób na prowadzenie działalności społeczno-charytatywnej (K., 1933). Pieniądze musiały jednak stanowić poważny problem, szczególnie w 1933 roku, kiedy o działalności teatru było w prasie coraz ciszej, a dekoracje do ostatniej baśni zrealizowanej na tej scenie określono jako „skromne" (Brumer, 1933, s. 6).

W tym ostatnim okresie działalności teatr dał jedenaście premier. Były to: *Miała baba koguta,* rewia napisana przez Aleksandra Maliszewskiego, reżyseria Jerzy Ronard Bujański, dekoracje Jan Golus, choreografia Jadwigi Hryniewickiej (24 I 1932), *Słowik* według Hansa

Christiana Andersena w opracowaniu Małgorzaty Cholewińskiej, reżyserii Heleny Buczyńskiej, dekoracjach Zofii Węgierkowej, z muzyką Anatola Zarubina (18 III 1932). *Serce Hanki* (zapowiadane także jako *Trzydziestu krasnoludków*) Aliny Kwiecińskiej (6 XI 1932), *Święty Mikołaj* Daszyńskiej (4 XII 1932), *A na tej choince niczego nam nie braknie*, rewia (1 I 1933), *Święto księżyca* Marii Juszkiewiczowej (22 I 1933), *Karnawał dziecięcy,* rewia w układzie Aleksandra Maliszewskiego (19 II 1933), *O mój rozmarynie rozwijaj się*, rewia (19 III 1933), *Złoty motyl* (30 IV 1933). Nadal także eksploatowano tytuły z poprzednich sezonów.

Ze względu na ograniczone informacje dotyczące zespołu, udało mi się potwierdzić jedynie nazwiska aktorów pracujących w Jaskółce wiosną 1932 roku. Byli to wówczas: Hanna Bielska, J. Elska, Helena Gruszecka, Ryszard Kierczyński, Maria Klimaszewska, Laura Kopczyńska, Józef Krell, Henryk Ładosz, Jerzy Orlicz, Ludwika Śniadecka i Sława Zbyszewska (Migowa, 7.03.1932; Migowa, 23.03.1932).

Od marca 1932 roku Jaskółka powróciła do Pomarańczarni, organizując popołudniowe pokazy właściwie codziennie – prawdopodobnie poranki nadal były przeznaczone dla dzieci i młodzieży. Z początkiem sezonu 1932/1933 nastąpiło rozdzielenie działalności prospołecznej od tej komercyjnej. Teatr dawał codziennie bezpłatne spektakle dla szkół w Pomarańczarni, a w weekendy występował odpłatnie w kinoteatrze Hollywood na Hożej 29. Teatru jednak nie udało się utrzymać – problemy finansowe, spowodowane przez brak stałej subwencji to najczęstszy powód upadania teatrów w tym okresie. Kiedy Strzelecka w czerwcu 1933 roku pisze swój ostatni prasowy artykuł dotyczący kwestii teatru dla dzieci, złości się na jego miałkość i panującą w nim nudę już tylko z perspektywy rozgoryczonej widzki.

Poglądy teatralne Janiny Strzeleckiej

Choć nie była założycielką Jaskółki, to właśnie Janina Strzelecka (1890-1937) została jej główną teoretyczką. Dołączyła do zespołu, który założyła Halina Starska (1888-1957), reżyserka, aktorka teatralna i filmowa, która miała za sobą świeże doświadczenie

prowadzenia audycji dla dzieci i młodzieży w Polskim Radiu w Krakowie (Chmielewska, 2003-2004). Trudno mówić o powodach, dla których Starska zdecydowała się na otwarcie teatru w Warszawie. Ważny musiał być aspekt finansowy – w milionowym mieście łatwiej było pozyskiwać publiczność dla wciąż niszowego rodzaju teatru – oraz prestiżowy, ponieważ to w stolicy koncentrowało się polskie życie teatralne.

Podobna trudność dotyczy ustalenia charakteru kontaktów pomiędzy Strzelecką a Starską. Czy znały się wcześniej? Ich ścieżki mogły przeciąć się w Łodzi w 1911 roku, a także w Warszawie, w której obie zamieszkały w 1920 roku (tamże; Konarski, 2006-2007). Z równym prawdopodobieństwem mogły się jednak poznać dopiero wiosną 1930 roku, kiedy doszło do pierwszych rozmów pomiędzy ZPOK a Jaskółką. W trakcie swojej współpracy w sezonie 1930/1931 musiały wymieniać poglądy, a także blisko ze sobą współpracować dla osiągnięcia wspólnego celu.

Halina Starska nie pozostawiła po sobie zapisu swoich poglądów, a jej referat na Nadzwyczajnym Walnym Zjeździe ZASP z 1936 roku był jedynie pochwałą działalności Teatru dla dzieci Instytutu Reduty oraz podtrzymaniem postulatów wyrażanych przez pozostałe prelegentki (Starska). O swoich poglądach szeroko pisała zaś Strzelecka, dzięki której możemy przyjrzeć się Jaskółce z perspektywy stojącej za nią ideologii wypracowanej w toku współpracy obu dyrektorek. Strzelecka miała przygotowanie pedagogiczne, była z zawodu nauczycielką – uczyła historii, francuskiego i polskiego – a także zacięcie publicystyczne, w latach 1927-1935 opublikowała ponad sześćdziesiąt artykułów o tematyce społecznej, pedagogicznej i kulturalnej (Konarski, 2006-2007). Podczas wspomnianego już Zjazdu ZASP to jej referat poświęcony zagadnieniom teatru dla dzieci był najbardziej rozbudowany (Strzelecka, 1936). Nawet po upadku Jaskółki nie przestała się angażować w animację życia społecznego, od 1934 roku do śmierci pracowała jako kierowniczka sekcji kultury Zarządu Miasta i w ramach tej sekcji organizowała spektakle, koncerty, wycieczki, a także zespoły śpiewacze (Konarski, 2006-2007). Poglądy ujęte w *Celach i zadaniach wychowawczych teatru dla dzieci i młodzieży* są więc zapisem poglądów Strzeleckiej, których część mogła się ukształtować w zetknięciu z Starską, pozostałe jednak są świadectwem jej teatralnego obycia, własnych przemyśleć oraz obserwacji dzieci.

Broszura została podzielona na dziesięć sekcji: *Rola teatru dla dzieci*, *W sprawie repertuaru teatru dla dzieci*, *Budowa sztuki dla dzieci*, *Problem wieku*, *Forma przedstawienia dla dzieci*, *Interpretacja sztuki*, *Praca pedagogiczna w teatrze dla dzieci, Praca zespołu teatralnego poza teatrem*, *Teatry ruchome i ich znaczenie* oraz *Zakończenie*. To jedno z pierwszych w Polsce tak kompleksowych ujęć problematyki teatru dla dzieci w pierwszej połowie XX wieku, odnoszących się zarówno do kwestii artystycznych, jak i pedagogicznych. Strzelecka sama przyznaje, że *Cele i zadania…* powstały jako podsumowanie jej pracy w Jaskółce (1931).

Podobnie jak wielu przed nią, swoją wypowiedź zaczyna od krytyki istniejących teatrów, skupiając się jednak na scenach dla najmłodszego widza. Mierzi ją przede wszystkim wykorzystywanie na scenie baśni, które nie przystają do nowej rzeczywistości. Brak w nich przestrzeni na samodzielne myślenie, co więcej, budzą w widzu wiarę w interwencję magicznych stworzeń, które bez cienia wysiłku rozwiążą problemy. Strzelecka wprost pisze o tym, że brzydzi ją ten współczesny teatr dla dzieci z powodu jego sentymentalizmu, pospolitości i nudy (tamże). Dodatkowo problem nie kończy się na najmłodszych, ponieważ młodzież prowadza się tylko na ramoty, „a potem gorzkie żale i ubolewania, że publiczność woli kabaret i kino od wszelkich przybytków muz” (tamże, s. 6).

Dla Strzeleckiej sensem istnienia teatru jest stworzenie z niego narzędzia wychowawczego, które uzupełni braki szkoły, przede wszystkim w kwestii wychowania emocjonalnego. W tym myśleniu widać wpływ zagranicznych twórców teatru dla dzieci, szczególnie radzieckich – o czym więcej będę pisała w dalszej części tekstu.

Za kluczowe zagadnienie autorka uznaje kwestię repertuaru – którego brakuje i który dopiero należy stworzyć. Sprzeciwia się dość zdecydowanie twierdzeniu, że teatr dla dzieci musi mieć wyłącznie artystyczny charakter, bo zignorowana zostaje tym samym cała historia sztuki oraz jej uwikłanie w życie. Teatr nie może być jedynie estetyczną ucieczką od codzienności, jak chcieliby zwolennicy tego poglądu, ponieważ dzieci doskonale zdają sobie sprawę z tego, jakim przeobrażeniom ulega świat wokół nich. Warto podkreślić, że Strzelecka pisała to w samym środku Wielkiego Kryzysu, który wpłynął nie tylko na

materialne aspekty życia, ale również na kryzys rodziny w jej dotychczasowym kształcie (Drozdowski, 1973). To przemyślenie stojące w jawnej kontrze do propozycji wspomnianych już głównych rywali Jaskółki – teatru Ortyma i teatru Szellera – którzy właśnie w artystycznym eskapizmie widzieli szansę na podbicie serc dzieci.

Strzelecka chciała, aby na scenie pojawił się nowy typ bohatera: Pinokio, Tomek Sawyer, Mowgli, Don Kichot, Miś Bohaterski lub bohaterowie z patriotycznych powieści Żurakowskiej[15] (tamże). Skupia się więc na postaciach, które myślą samodzielnie, niejednokrotnie postępują wbrew dorosłym i są zaprzeczeniem powiedzenia, że dzieci powinny być widziane, ale nie słyszane. To nowoczesny pogląd, wyrastający z przekonania, że tylko w ten sposób można wychować niezależnie myślących dorosłych o silnych osobowościach. W tworzeniu teatru dla dzieci najważniejsze jest dla niej uświadomienie sobie, że widz to „młodszy brat, młodszy kolega, ktoś równy nam" (tamże, s. 11). Dziecko jest więc traktowane podmiotowo, a jego potrzeby uznawane za ważne. Przemyślenia Strzeleckiej wydają się iść w parze z nowoczesną myślą pedagogiczną określaną wówczas jako „nowe wychowanie" lub „nowa pedagogika", które było wspólnym określeniem na wiele różnych prądów myślowych, wśród których można wymienić m.in. pajdocentryzm, metodę Marii Montessori, metodę Decroly'ego, progresywizm pedagogiczny Johna Deweya, szkołę pracy, metodę projektów czy szkołę twórczą (Kotlarz, 2021). Elementem łączącym te koncepcje było postawienie w centrum dziecka oraz jego potrzeb rozwojowych i emocjonalnych, a także przeświadczenie o tym, że dziecięce postrzeganie świata różni się od postrzegania dorosłych (tamże).

W myśleniu Strzeleckiej widać to szczególnie, gdy zajmuje się kwestiami repertuaru dla dzieci. Jak wspominałam wcześniej, odrzuca baśnie, wyjątek czyniąc jedynie dla pokazywanego w Jaskółce Andersena. Jej zdaniem dzieci są realistami, stąd konieczność bliskości wydarzeń na scenie życiu. Opowiadane historie nie powinny być nadmiernie skomplikowane, skupione na akcji, nie dialogach: szczere, prawdziwe i bezpośrednie. Widz powinien wyjść z teatru w nastroju optymistycznym, podniesiony na duchu tym, że bohater poradził sobie z trudnościami (tamże).

W miejsce baśni Strzelecka proponuje rewie – czyli spektakle składankowe, które z upodobaniem pokazywała Jaskółka – w ramach których przed dziecięcą publicznością prezentowane są inscenizacje bajek, pieśni, piosenek oraz przedstawienia kultury ludowej, aby prezentować polski folklor. Celem Jaskółki było bawiąc, uczyć, ponieważ w tak lekkiej formie przedstawiano rozwijające najmłodszych informacje. Celem było włączenie w nie „pierwiastku intelektualnego" (tamże, s. 11). Pożądanymi tematami były: sport, maszyny –miejscem akcji mogła być kopalnia, fabryka lub lotnisko – a także życiorysy wybitnych naukowców. Istotne są także tematy z życia dzieci, które zaprezentują je na tle rodziny i otoczenia, ale także podejmą takie tematy jak solidarność czy koleżeństwo chłopców i dziewcząt (tamże).

No właśnie: dziewczęta. Zestawienie proponowanych tu tematów z perspektywy dziewczynki, którą byłam na przełomie tysiąclecia, nie brzmi ekscytująco. Czy mogło brzmieć dla tych socjalizowanych w dwudziestoleciu? Moja pierwsza diagnoza brzmi: w tym tekście domyślnym dzieckiem jest chłopiec – Strzelecka miała troje dzieci, a dorastanie jej dwóch młodszych synów (roczniki 1918 i 1919) przypadało na moment prowadzenia Jaskółki. Czy mogła tworzyć teatr z myślą o swoich najbliższych i to ich gust traktować jako wyznacznik tego, czego nowoczesne dziecko pragnie na scenie? Bez wątpienia, szczególnie że w innym tekście bezpośrednio odnosi się do ich doświadczeń i upodobań (Strzelecka, 1933). Mimo że Strzelecka identyfikuje się jako feministka i kobieta nowoczesna (1932), to jednak w jej tekście próżno szukać bohaterek – odpowiedniczek „dzielnego «nic dobrego»" (1931, s. 4), jak określała wymienione wyżej postaci. Czy mogło to wynikać z tego, że ich po prostu brakowało? To prawdopodobne, bo takie postacie do dzisiaj są w mniejszości, nie można jednak powiedzieć, że zupełnie nie istniały[16]. Trochę to rozczarowujące w kontekście tego, co Strzelecka pisze rok później: „Kobiecie nie wystarcza, nie może i nie powinien wystarczyć dom. Śladem nie tylko «krzątaniny» wokół domowych pieleszy, ale pracą zawodową, artystyczną czy społeczną znaczy swój ślad w życiu" (1932, s. 3). Czy dziewczynka z 1931 roku dowie się, że może wyrażać własne zdanie, chodzić po drzewach i przechytrzyć dorosłych, jeśli takie przygody na scenie nadal będą przeżywali jedynie chłopcy? Czy dziewczynkę, socjalizowaną w domu do bycia kobietą-matką, kobietą-

opiekunką, zainteresuje spektakl o pracy w fabryce? Nawet jeśli duch epoki wskazywał na to, że kobiety mogą absolutnie wszystko (ale czy rzeczywiście wskazywał, skoro postulat o pracujących fizycznie kobietach można było uznać za zgubny wpływ z dzikiej bolszewii?), to jednak czy kilkuletnie dziewczynki rzeczywiście się tym interesowały? Strzelecka ma doskonałą intuicję co do uzupełniającej roli teatru w wychowywaniu dzieci, ale czy to uzupełnienie może zadziałać, jeśli de facto przekazuje inne zasady, niż te wpajane w domu i w szkole?

W proponowanym repertuarze objawia się także duch czasu oraz przekonania samej Strzeleckiej, powiązanej z obozem piłsudczykowskim. Wychowanie patriotyczne, silnie obecne w międzywojennej szkole (Landau-Czajka, 2015), odbicie znajduje także w teatrze. Zdaniem autorki, zadaniem teatru jest kształtowanie patriotycznych postaw, stąd chęć sięgania do tematów z najnowszej historii, walki o niepodległość, co przyczyniało się oczywiście do umacniania legendy Józefa Piłsudskiego – jednego z patronów Jaskółki.

W repertuarze dla młodzieży Strzeleckiej zależy na prezentowaniu arcydzieł sztuki, które są wzorcem doskonałości, ponieważ przetrwały próbę czasu: Szekspira, Corneille'a, Moliera, Beaumarchais, Dickensa, Słowackiego, Żeromskiego, Fredry czy Wyspiańskiego. Sztuka dla widzów w wieku od dwunastu do szesnastu lat musi być równie atrakcyjna, jak inne dzieła kultury, powinna dotrzymywać im kroku. Stąd konieczność pisania sztuk o złożonej fabule, z rozbudowaną intrygą oraz psychologią postaci, przy nacisku na wyraz utworu, który musi pozostać klarowny. Wynika to przede wszystkim z tego, że na młodzież najskuteczniej oddziałuje się pośrednio, nikogo nie bawią morały prawione ze sceny. Młodzież uczy się w teatrze rozwiązywania swoich problemów, sztuka ma dawać przy tym nadzieję i otuchę, a nie jedynie wstrząsać odbiorcami. Co istotne, dobrej sztuki dla młodzieży z zainteresowaniem będą słuchali również dorośli (Strzelecka, 1931).

Jedyną grupą, dla której teatru nie przewidziano, są dzieci przedszkolne i młodsze. Zdaniem Strzeleckiej teatr jest dla nich szkodliwy, przeraża je i męczy. Jeśli to konieczne, to można zaproponować formy lekkie i proste – teatr cieni czy marionetek, prezentowany krótko na świeżym powietrzu lub w klasie (tamże).

Teatr dla dzieci nie może odbiegać od tego, jak wygląda współczesny mu teatr dramatyczny, nie powinien wracać do form, które uznano za przestarzałe i nieinteresujące, ponieważ wychowuje widzów właśnie dla niego. Forma nie może tu jednak dominować, pozostaje służebna wobec celu, podobnie ma się kwestia eksperymentów czy tricków reżyserskich. Strzelecka stawia na realizm i minimalizm środków plastycznych na scenie – odrzuca malowane pejzaże, nadmiar przedmiotów. Cechą scenografii winna być prostota, ponieważ młody widz ma zrozumieć, że teatr nie kopiuje życia, ale je artystycznie przetwarza (tamże).

Aktorstwo w teatrze dla dzieci może być trudniejsze niż w teatrze dla dorosłego widza. Gra zespołowa jest ważniejsza niż jednoosobowe popisy, ponieważ najistotniejszym celem jest przekazanie sensu sztuki. Ważny aspekt stanowi muzyka, ponieważ za jej pośrednictwem widowisko zyskuje emocjonalną podstawę, a także rytm. Strzelecka wskazuje tu na dodatkowy bonus, jakim jest umuzykalnienie dzieci, które jest działaniem w kierunku likwidacji analfabetyzmu muzycznego (tamże).

Wszystkie te rozważania popychają w kierunku namysłu nad pracą pedagogiczną, którą Strzelecka postulowała i przeprowadzała w Jaskółce, oraz wzorcami, na których się opierała.

Praca pedagogiczna w teatrze dla dzieci

Dla Strzeleckiej, jak już wspominałam wcześniej, teatr stanowił syntezę wychowania artystycznego i etycznego. Narzędzie, za pomocą którego można wspomóc pracę szkoły, uzupełnić powodowane przez nią braki w rozwoju dziecka, szczególnie te związane z emocjami. Stąd też w optyce dyrektorki Jaskółki jasnym było, że praca pedagogiczna w teatrze jest konieczna zarówno podczas powstawania spektaklu, jego trwania, ale także po nim.

Wiedziała, że dzieci przychodzące do Jaskółki nie zostały w szkole przygotowane do tej wizyty. Stąd spektaklom towarzyszyło zawsze wprowadzenie – na początku spektaklu prowadził je zazwyczaj Ładosz (przy specjalnych okazjach wyręczała go Strzelecka) – nie były jednak streszczeniem sztuki, bo to zabiłoby zainteresowanie dzieci, ale przygotowaniem

historycznym, krajoznawczym i literackim, aby wspomóc zrozumienie przez widzów sensów sztuki i osadzenie jej w kontekstach (tamże).

Autorka *Celów i zadań…* postuluje komunikację z dziećmi na temat widowiska, które obejrzały, przeprowadzoną jeszcze w teatrze, podczas ostatniego, specjalnie w tym celu przedłużonego antraktu. Zależało jej na umożliwieniu widzom wyrażenia uwag lub pochwał dla twórców. Rozważa przy tym dwie opcje; pierwszą są ankiety, które ograniczają dziecięcą ekspresję, ale pozwalają uzyskać konkretne odpowiedzi na zadane pytania, drugą zaś jest pozostawienie swobody, aby mogły samodzielnie opisać swoje wrażenia (tamże). To rozwiązanie było zapowiadane już w pierwszym sezonie, na samym początku działalności (Świerczewski, 1929) można więc wnioskować, że Strzelecka zaczerpnęła je od Starskiej. Nie zachowały się niestety żadne inne ślady prowadzonego z widownią dialogu.

Postulatem Strzeleckiej jest kontynuowanie pracy pedagogicznej po spektaklu w szkole. Przede wszystkim w formie dyskusji, aby utrwalić wrażenia oraz przekaz sztuki, ale dyrektorka dopuszczała także lżejszą formę, jaką była organizacja gier związanych z tematyką spektaklu. Czas spędzony w teatrze z perspektywy szkoły powinien być traktowany wychowawczo (Strzelecka, 1931).

Teatr ze swojej strony musi starać się nawiązać współpracę z pedagogami, wychowawcami, ale także rodzicami. Systematyczna praca pedagogiczna w teatrze ma pozytywny wpływ na młodego widza, kształtując jego nawyki teatralne związane z punktualnością, zachowywaniem ciszy i skupienia podczas widowiska. Strzelecka słusznie zauważa, że dzieci są niesforne, gdy nie widzą co się dzieje – wówczas należy je przesadzić – lub gdy widowisko im nie odpowiada – wówczas należy wprowadzić zmiany w spektaklu, najczęściej skróty w przegadanym tekście (tamże). To młody widz i jego zachowanie są barometrami sukcesu.

Strzelecka zabiera także głos w sprawie teatru w szkole. To ten moment jej wypowiedzi, który w obliczu badań nad tym zjawiskiem budzi moje uzasadnione wątpliwości. Teatr szkolny był ogromnym ruchem, z którym stykali się w dwudziestoleciu właściwie wszyscy, a sam teatr stawał się, ze względu na organizację obchodów i rocznic, elementem wychowania

patriotycznego (Kotlarz, 2022) – tego samego, które było także udziałem Jaskółki. Opis Strzeleckiej wskazuje, że albo zetknęła się z nim przede wszystkim jako widzka (najprawdopodobniej oglądała na scenie własne dzieci), albo stara się włączyć w krytyczne głosy dotyczące tego zjawiska, ponieważ stawiane przez nią oskarżenia wybrzmiewają podobnie do tych, które stawiała redakcja „Teatru Ludowego" jeszcze w 6 numerze z 1923 roku. Autorka nie przywołuje przykładów pozytywnych, a jedynie negatywne, wskazując na to, że szkolne widowiska są organizowane „bez planu, bez cienia nastroju" (Strzelecka, 1931, s. 25) – nie są integralną częścią szkolnej pracy.

Problem, jaki się tu rysuje, to albo słaba orientacja w zjawisku o ogromnej skali, albo świadome ignorowanie najważniejszych i najbardziej interesujących badań i praktyk. Kotlarz, opisując krytykę ruchu zawartą w „Teatrze Ludowym", zwraca przy tym uwagę na to, że w tym samym numerze pozytywnie recenzowano spektakle, które miały później fundamentalny wpływ na cały ruch (2021). Działania Strzeleckiej, która krytykuje teatr szkolny prawie dekadę później, są trudniejsze do zrozumienia i usprawiedliwienia w świetle dość dobrze opisanej już wówczas praktyki Lucjusza Komarnickiego, którego książka dotycząca teatru szkolnego jako narzędzia pracy pedagogicznej, ukazała się jeszcze w 1926 roku. O „teatrze samorodnym" jako metodzie pracy w szkole Adam Polewka po raz pierwszy pisał już w 1929 roku, a w roku szkolnym 1930/1931 razem ze Zdzisławem Kwiecińskim rozwijał tę koncepcję w pracy z młodzieżą (tamże). Strzelecka teoretycznie kibicuje rozwojowi tego zjawiska, jako pozytywnego elementu rozwijania emocjonalności dziecka, jednocześnie jednak wydaje się, że nie jest w stanie wyjść poza to, z czym bezpośrednio się zetknęła.

Autorka postuluje w swoich przemyśleniach plan powołania sieci teatrów dla dzieci, które dodatkowo, podobnie jak Jaskółka u swoich początków, byłyby pozbawione siedziby. Ruchome teatry dla dzieci, które dotrą wszędzie i zaprezentują się w każdych warunkach. Stąd konieczność tworzenia minimalistycznej scenografii, ale także dobór spektakli składankowych, możliwych do dostosowania do lokalnych zainteresowań oraz bieżącej sytuacji. Czuć w tym ducha epoki, ponieważ podobne inicjatywy przyświecały Reducie Osterwy i Limanowskiego czy Rybałtowi Wysockiej. Strzelecka jest świadoma, że kilka

spektakli, nawet najlepszych, nie zmieni ogólnej sytuacji dzieci w mieście czy regionie bez teatru. Stąd postulat docierania do lokalnych pedagogów i rodziców oraz inspirowania ich do tworzenia teatru na miejscu (Strzelecka, 1931). Warto jednak przypomnieć, że w wielu miastach, zwłaszcza we wschodnich województwach II RP, pozbawionych stałych scen, rolę miejskiego teatru pełnił teatr szkolny lub teatr wojskowy.

W przemyśleniach autorki jest także miejsce na obserwacje dotyczące aktorstwa w teatrze dla dzieci. Aktor w teatrze tego typu potrzebuje przygotowania pedagogicznego, bez którego istnieje ryzyko, że wpoi najmłodszym podziw dla „fałszywych i tanich efektów" (tamże, s. 26), a tym samym sympatię do teatru pozbawionego wyższych wartości.

Być może z tego myślenia wyrastało latem 1932 roku zorganizowanie przez Jaskółkę trzymiesięcznego kursu dla aktorów (absolwentów szkół dramatycznych), początkujących śpiewaków i tancerzy, aby przygotować ich do pracy w teatrze dla dzieci. Co należy podkreślić, to działanie uzupełniające wobec odebranego już wykształcenia, profilujące na specyficzne potrzeby sceny dla młodego widza. W programie znalazły się: plastyka, taniec, akrobatyka, rytmika, sport, mimika, dramat mimiczny, recytacja, śpiew, deklamacja chóralna, rysunek scenograficzny, charakteryzacja, szycie scenicznego obuwia, kostiumów, perukarstwo, improwizacja, ćwiczenie na tekstach (*Praca pedagogiczna Teatru „Jaskółka"*, 1932). W artykule nie podano, czy poszukiwani są aktorzy, którzy zasilą zespół Jaskółki, czy raczej kształcenie ma na celu stworzenie nowego typu aktora, który będzie mógł działać w opisanym wyżej teatrze ruchomym, w ramach postulowanej przez Strzelecką sieci scen. Ta druga opcja, ze względu na wpisanie w program umiejętności tworzenia kostiumów, peruk i charakteryzacji, wydaje się dość prawdopodobna. Niestety brakuje informacji o kursie oraz jego efektach – jego powstanie świadczy jednak o ambicjach wpływania na polskie życie teatralne, które przyświecały Strzeleckiej. Warto odnotować, że postulat specjalnego kształcenia aktorów dla teatrów młodego widza pojawił się w wypowiedzi Starskiej podczas Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu, świadomość tej potrzeby mogła więc łączyć obie dyrektorki (1936).

Kwestią wartą rozważenia jest oryginalność podejmowanych działań pedagogicznych. Bez wątpienia Jaskółka była w Polsce pionierką, jeśli chodzi o wykorzystywanie ankiet do kontaktu z widownią. I to właśnie ten element, w połączeniu z przeświadczeniem, że teatr służy rozwojowi estetycznemu i etycznemu, a także programowe odrzucanie baśni, nasuwa skojarzenie z radzieckim teatrem dla dzieci. Starska spędziła w Rosji nie tylko czas rewolucji, ale także trzy kolejne lata (Chmielewska, 2003-2004), które przypadły na czas wojny domowej i tzw. okres heroiczny, podczas których przemianom ulegał teatr, także ten dla dzieci. Poczynione wówczas obserwacje, w połączeniu z napływającymi później relacjami oraz tekstami teoretycznymi, mogły zachęcić ją do wdrożenia w Jaskółce tego typu rozwiązań.

Czy Strzelecka wiedziała co dzieje się w teatrze za wschodnią granicą? W tekście z 1933 roku, opisując zjawiska zachodzące w teatrze dla dzieci, najwięcej miejsca poświęca właśnie teatrowi rosyjskiemu, pisząc z podziwem, że „jest instytucją zakrojoną na olbrzymią skalę, pokrywającą siecią teatrów dla młodzieży większą część Republiki Rad. Są to oczywiście teatry o charakterze wybitnie propagandowym, ale artystyczna forma przedstawień, w której uwzględniane są wszystkie elementy sztuki, jest naprawdę imponująca, zwłaszcza jeżeli chodzi o prostotę i bezpośredniość w podejściu do widza” (s. 3). O pozostałych państwach, w których rozwijał się ruch teatrów dla młodego widza (Francja, Niemcy, Włochy) wypowiedziała się bardzo zwięźle, akcentując raczej ich przewagi nad Polską na tym polu. Radzieckie teatry były interesujące dla polskich pedagogów, o czym świadczy obecność tekstów na ich temat na łamach m.in. „Teatru Ludowego” czy późniejszego „Teatru w Szkole”, który ukazywał się w latach 1934-1939.

Dyrektorka znała rosyjski (zdawała maturę eksternistycznie w Petersburgu) mogła więc czytać pisma rosyjskich teoretyków oraz śledzić doniesienia o teatralnej praktyce. Już w latach dwudziestych w ówczesnym Leningradzie Mikołaj Bachtin i Aleksander Briancew stworzyli system, który stał się modelem obowiązującym w większości radzieckich teatrów dla dzieci (van de Water, 2012). Nie znam rosyjskiego, więc opieram się na amerykańskim artykule dotyczącym tego tematu, ale pojawiające się w nim zdanie na temat podwalin ich myślenia: „theatre as essential in the moral, aesthetic, and ethical education of young people”

(tamże, s. 21) brzmi jak coś, pod czym podpisałaby się Strzelecka. W centrum tej myśli znalazło się wykształcenie obytego teatralnie widza, który potrafiłby osadzić spektakl w rozmaitych kontekstach oraz znającego i rozumiejącego proces powstawania spektaklu. Grupą, na której spoczywała duża odpowiedzialność, byli pedagodzy zatrudnieni przez teatr – ich celem było nie tylko utrzymywanie porządku podczas antraktów, ale także praca z młodzieżą, tworzenie materiałów dydaktycznych do spektakli, utrzymywanie kontaktu ze szkołami oraz rozwój publiczności (tamże).

Z radzieckiego punktu widzenia to myśl fundowana przez Briancewa miała najważniejsze znaczenie teoretyczne i praktyczne (van de Water, 2014), ale międzynarodową sławę zyskała inna twórczyni – Natalia Sats. Jej działalność w moskiewskim teatrze była opisywana na łamach polskiej prasy, drukowano zarówno jej własne słowa (*Natalia Satz o teatrze dla dzieci w Z.S.R.R*, 1936) jak i omówienia (Weber, 1934), dodatkowo artystka co najmniej raz odwiedziła Polskę, w listopadzie 1934 roku wygłosiła prelekcję w Instytucie Reduty (Ładosz, 1934). Opowieść o jej teatrze mogłaby stać się kanwą dla zupełnie innego artykułu, tu jednak chciałabym przede wszystkim wskazać na cechy wspólne pomiędzy jej myślą a myślą Strzeleckiej. Łączy je szacunek do dziecka oraz przeświadczenie o tym, że widowisko musi zostać skrojone pod jego potrzeby. Polska twórczyni nie dysponowała środkami, które pozwoliłby na skonstruowanie systemowego powiązania i wsparcia pomiędzy teatrem a szkołą, na mniejszą skalę wprowadzała więc wspólnie ze Starską rozwiązania, które pozwalałyby na kontakt pomiędzy widownią a sceną oraz ingerencję dzieci w kształt widowiska. W radzieckim systemie ankiety przeprowadzane wśród publiczności były ważnym narzędziem pracy pedagogicznej, choć niejedynym, ponieważ przy teatrach istniały ciała doradcze złożone z dzieci, które opiniowały widowiska (Ładosz, 1934).

Co interesujące, Sats odrzucała rewię jako typ widowisk dla dzieci, uznając, że z powodu braku akcji dziecko nie jest w stanie dobrze zrozumieć sytuacji scenicznej ani poznać bohaterów (tamże). Ten element wskazuje na oryginalność Jaskółki, która rewie uczyniła swoim sztandarowym osiągnięciem.

W artykule z 1933 roku warto zwrócić uwagę na krytykę upolitycznienia radzieckiego teatru, które było jego bazowym elementem (Strzelecka). Teatr dla dzieci miał być przekaźnikiem myśli Marksa i Lenina, kształtować młodych radzieckich obywateli zgodnie z oczekiwaniami władz. Łatwo dostrzec, że Strzelecką odrzuca jedynie propagowanie konkretnych poglądów, ponieważ w działającej pod auspicjami piłsudczyków Jaskółce także wystawiała spektakle kształtujące określone postawy polityczne. Czy rzeczywiście istnieje aż tak wielka różnica między spektaklem, w którym pokazuje się młodych pionierów, a takim, w którym na scenie pojawiają się skauci, jak w *Czarach i kolorach*? Czy za spektakl pozbawiony politycznego wymiaru możemy uznać rewię z 19 marca 1933 roku *O mój rozmarynie*? Tytuł zaczerpnięto ze znanej piosenki legionowej, spektakl dokłada więc cegiełkę do budowania politycznej legendy oraz umacniania w dzieciach propaństwowych, a właściwie propiłsudczykowskich postaw, ponieważ miał premierę w dniu imienin Marszałka. Kwestią do sprawdzenia jest, którzy radzieccy oficjele bywali w teatrze dla dzieci, ale Piłsudski, Mościcki, Sławek czy Mościcka bywali gośćmi na widowni Jaskółki. Oczywiście nie można porównywać reżimu w autorytarnej Polsce – przypomnijmy o upolitycznionych aresztowaniach, procesach posłów opozycji i wyborach brzeskich – do komunistycznego terroru w ZSRR. Krytyka wypowiadana przez Strzelecką wydaje się jednak nie na miejscu, ponieważ jej teatr, aby utrzymać subwencje, także stał się teatrem upolitycznionym.

Podsumowanie

Choć Jaskółka przetrwała niecałe trzy sezony, pamięć o niej jako zespole, który przecierał szlaki dla Teatru dla dzieci Instytutu Reduty oraz szerszej działalności pedagogicznej teatru Baj, trwała znacznie dłużej. Ta pierwsza propozycja dla dzieci, w której stawiano na wysoki poziom artystyczny, ale także ideowy, zaważyła na kształcie polskiego teatru dla dzieci w międzywojniu – poziom wzajemnych powiązań pomiędzy poszczególnymi zespołami wciąż jednak czeka na swojego badacza. Najważniejszą kwestią dla mnie, poza przypomnieniem o istnieniu Jaskółki, było wykazanie jak nowoczesną pod wieloma względami myślą się legitymowała. Upodmiotowienie dziecka, traktowanie go po partnersku i proponowanie mu

rozrywki, która nie będzie obrażała jego inteligencji, wciąż niestety dla wielu dorosłych brzmi skrajnie awangardowo w negatywnym tego słowa znaczeniu.

Jaskółka chciała przełamywać schematy i w czasach, gdy teatr dla dzieci był sposobem na szybki zarobek, proponowała artystyczne rozwiązania i tanie bilety, dostępne nawet dla najuboższych widzów. Edukacyjny aspekt widowisk był ważny, ale nie rezygnowano z atrakcyjnej formy, pełnej śpiewu, tańca i zabawy – stąd oparcie się na rewii i dobrej konferansjerce.

Co interesujące, nawet w wypowiedziach o teatrze dla dzieci wybrzmiały głosy o kryzysie w polskim teatrze – podobne w tonie do tych, które wygłaszali reformatorzy „dorosłego" teatru. Jednak tam, gdzie pojawiają się rozmowy o formie widowiska, remediach w postaci kolejnych nurtów czy decyzjach estetycznych, Starska we współpracy ze Strzelecką proponują rzecz absolutnie podstawową, czyli uczenie od najmłodszego miłości do sceny. Do tego właśnie dobry teatr dla dzieci jest najbardziej potrzebny – aby ominąć rafę, jaką był odpływ widowni teatralnej ku innym rozrywkom, głównie kinu. Nadążanie teatru za nowoczesnością i szybko zmieniającym się światem wymagało nadążania za zainteresowaniami najmłodszych Polaków – sportem, techniką czy wojskowymi osiągnięciami, a nie kolejnych, podniosłych w tonie inscenizacji szkolnych lektur.

Czy Jaskółka miała szansę rzeczywiście odmienić pejzaż polskiego teatru doby dwudziestolecia? Być może, gdyby miała dalsze finansowanie i bardziej sprzyjające warunki pracy, utrzymałaby się dłużej. Jak wiele podobnych inicjatyw skierowanych do innego widza, niż ten z klasy wyższej i średniej, Jaskółka nie miała wystarczająco dużo czasu, aby poddać rewizji to, czy proponowane rozwiązania pedagogiczno-artystyczne przynoszą wymierne rezultaty. Intuicja, związana z pamięcią o tej scenie, podpowiada mi jednak, że odmieniła bardzo wiele dziecięcych życiorysów.

Artykuł powstał w ramach grantu „HyPaTia. Kobieca Historia Polskiego Teatru. Kontynuacja" (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, nr rej. proj. 11H 20 0023 88)

realizowanego przez Instytut Sztuki PAN od 2022 roku.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Teatr Jaskółka (1929-1933) w pedagogicznej optyce Janiny Strzeleckiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, DOI: 10.34762/2ewm-4v90.

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
DOI: 10.34762/2ewm-4v90

Autor/ka

Barbara Michalczyk (barbara.michalczyk-zwolinska@e-at.edu.pl) – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka, historyczka teatru. Adiunktka w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Absolwentka studiów doktoranckich na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz studiów magisterskich w Akademii Teatralnej w Warszawie. Członkini grantu badawczego HyPaTia – Historia Polskiego Teatru. Feministyczny Projekt Badawczy (2022-2027). W swoich badaniach skupia się na polskim teatrze w pierwszej połowie XX wieku, który bada z feministycznej perspektywy. Ich efekty publikowała m.in. w „Pamiętniku Teatralnym", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Performerze". W 2019 roku otrzymała stypendium artystyczne m.st. Warszawy na opracowanie *Kalendarium teatrów dla dzieci i młodzieży w międzywojennej Warszawie*. ORCID: 0000-0003-1256-3620.

Przypisy

1. Opis, choć niepełny, działalności zespołu znalazł się także w: Krasiński, 1977 oraz Marczak-Oborski, 1984. Wśród nowszych publikacji można wymienić także Kotlarz, 2022, który powołuje się na Białek, 1979.
2. Brakuje zespołu archiwalnego, który zebrałby rozproszone ślady zespołu. Wiadomo, że przetrwały co najmniej dwa programy – do *Złotej kaczki*, który znajduje się w zespole Marii Dulęby w Muzeum Teatralnym oraz drugi, do *Powrotu posła*, który znajdował się w posiadaniu Lidii Kuchtówny. Badaczka zamieściła jego fotografię w biografii Ireny Solskiej (1980, s. 189).
3. Edward Krasiński błędnie datuje zakończenie działalności sceny na marzec 1933, ponieważ zgodnie z doniesieniami warszawskiej prasy, ostatni spektakl został zagrany 30 kwietnia 1933 roku. Hasło o końcu sezonu nie jest przypadkowe, ponieważ sezon dla teatrów dziecięcych był zazwyczaj krótszy, niż w teatrach dla dorosłych. Pierwsze spektakle (z pewnymi wyjątkami) zwykle prezentowano na przełomie września i października, ostatnie z końcem kwietnia.
4. Do jej najsłynniejszych utworów należą *Białe róże* z 1922 roku, osnute wokół tematu wojny polsko-bolszewickiej, oraz *Zaklęty dwór* z 1923 roku.
5. Spisując listę premier Jaskółki, opierałam się na rubrykach z repertuarem „Kuriera Warszawskiego", „Kuriera Porannego" oraz częściowo „Robotnika" i „Kuriera Polskiego". Nie gwarantuje to niestety kompletności tego spisu, ponieważ gazety te odnotowywały jedynie działalność komercyjną teatru oraz spektakle dostępne dla sobotniej i niedzielnej publiczności, która nie była organizowana za pośrednictwem szkół. Repertuar przygotowany dla szkół mógł się różnić od tego dla publiczności weekendowej.
6. Pomimo poszukiwań nie udało mi się dotrzeć do pełnych informacji dotyczących twórców większości rewii. Ze względu na to, że obok Gallowej, reżyserowała także Starska, nie można z całą pewnością przypisać wszystkich rewii etatowej reżyserce. Podobny znak zapytania stoi także przy kwestii kostiumów i dekoracji, choć wydaje się bardzo prawdopodobne, że wszystkie wykonał Gall, ponieważ Wasowicz-Sopoćko nie należała do zespołu, a jej udział był specjalnie podkreślany przez prasę. W kontekście oprawy muzycznej wątpliwości jest mniej i można z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że zajmował się nią wyłącznie Eugeniusz Dziewulski.
7. Które także się w Jaskółce zdarzały, nie tylko w rewiach, czego dowodem jest recenzja Juliana Wołoszynowskiego ze *Złotej kaczki*: „dworzany oklaskują wymownie trójkę girls (coś dla «dorosłych»?)"

(1929).
8. W jednej z recenzji zachował się szerszy opis konferansjerki Ładosza w spektaklu *Za siedmioma górami* z 1931 roku: „Nie mniejszy śmiech rozlegał się na sali podczas wybornej conferancierki p. Henryka Ładosza. Zdążył on wytłumaczyć dzieciom, że doktor – to jest przyjemny pan, bo tylko jemu wolno bezkarnie pokazać język. A także objaśnił dziwne właściwości kawy, która się naprzód pali, aby była czarna, potem dolewa mleka, aby była biała, potem dodaje cykorii, aby była gorzka, potem – cukru, aby była słodka, wreszcie stawia się ją na ogniu, aby była gorąca, a potem się na nią dmucha, aby była zimna… Czarodziejski napój!" (A. Bg., 1931). Celem Ładosza było więc przede wszystkim rozbawienie i zaciekawienie młodych widzów, nawiązanie z nimi kontaktu, aby antrakt i związana z nim zmiana dekoracji przebiegły sprawnie. Warto jednocześnie zwrócić uwagę, że jego dowcipny monolog z powodzeniem mógłby rozbawić także dorosłych i znaleźć miejsce w kabarecie, co potwierdza tezę o utrzymywaniu wysokiego poziomu widowiska – nie proponowano dzieciom czegoś, co wstyd byłoby pokazać ich rodzicom.
9. Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet był prosanacyjną organizacją kobiecą, która działała w latach 1928-1939. Organizacja narodziła się w wyniku kampanii wyborczej do Sejmu i Senatu prowadzonej na przełomie 1927 i 1928 roku – aktywistki agitowały na rzecz Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem – utworzyły wówczas Demokratyczny Komitet Wyborczy, który po zwycięskich wyborach przekształcił się w ZPOK. Cele Związku były polityczne, członkiniom zależało na bezpośrednim udziale we władzy. ZPOK był największą organizacją kobiecą współpracującą z rządem, w zależności od szacunku, liczył od trzydziestu do pięćdziesięciu tysięcy członkiń. Monografię działalności ZPOK napisała Joanna Dufrat, 2013.
10. Tożsamość Klechniowskiej potwierdziłam na podstawie porównania utworów przypisywanych Hannie z utworami, które skomponowała Anna Maria. W artykule *Sukces kompozytorki polskiej za gra*nicą, „Kurier Czerwony" 1932 nr 125 (3 VI), s. 5, podano, że Hanna skomponowała takie utwory jak *Wawel* oraz *Bilitis*. Te same utwory zaś figurują jako dzieła Anny Marii na stronie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/k/klechniowska-anna-maria [dostęp: 18.05.2025].
11. Na tę samą informację, ale w kontekście pierwszego sezonu działalności błędnie powołał się Edward Krasiński (1977).
12. Ceny biletów bardzo rzadko pojawiają się w prasie, głównie przy występach poza Pomarańczarnią. Przykładowo podczas występów w Teatrze Wielkim w marcu 1932 roku ceny wahały się od pięćdziesięciu groszy do czterech złotych za najlepsze miejsca (*Najpiękniejsze widowisko dla młodzieży po najtańszych cenach*, 1932). Jurkowski podał, że w pierwszym sezonie bilet dla dziecka szkolnego kosztował dziesięć groszy (1978).
13. Czy Starska zdawała sobie sprawę z tego, że jej zespół wystąpi w roli łamistrajków? Być może kontrakt podpisywała na przełomie września i października, kiedy wydawało się, że dojdzie do porozumienia pomiędzy ZDT a ZASP i sezon rozpocznie się normalnie, choć z opóźnieniem. Ostatecznie działalność wznowiły teatry we wszystkich miastach poza Lwowem i Warszawą, czego nikt nie mógł wówczas przewidzieć. Z perspektywy Warszawy mogło się wydawać, że sytuacja we Lwowie się uspokoiła. Niedługo wcześniej teatr prowadzony dotychczas przez zrzeszenie artystów byłych scen miejskich objęła Wanda Siemaszkowa, co mogło wyglądać jak sygnał stabilizowania się sytuacji. Także na początku września w Teatrze Wielkim występował Jaracz wraz z zespołem Ateneum, które nie mogło rozpocząć sezonu w Warszawie. Nie natrafiłam na ślady podobnej awantury z jego udziałem w prasie. Trudno z perspektywy stu lat wyrokować o motywacjach artystki, jej dotychczasowa działalność każe podejrzewać, że zależało jej przede wszystkim na tym, aby działać artystycznie.
14. Warto nadmienić, że to nie ostatni raz, gdy ta nazwa została wykorzystana w teatrze dla dzieci. W 1946 roku Halina Starska znalazła się w grupie twórców, którzy powołali do życia Jaskółkę, od sezonu 1947/1948 działającą jako Miniatura. Teatr mieścił się w Warszawie, przy Marszałkowskiej 69.
15. Zofia Żurakowska (1897-1931), autorka powieści dla dzieci i młodzieży. Jej powieści należały do kanonu lektur gimnazjalnych w II RP. Jako jedna z pierwszych wprowadzała do literatury młodzieżowej wątki kryminalne i detektywistyczne. Jej pisarstwu przyświecały idee wolności, bezinteresowności, tolerancji, życzliwości i miłości. Po wojnie trafiły na indeks cenzury, latami nie były wznawiane, co przyczyniło się do utraty popularności pisarki, która dzisiaj jest prawie nieznana. Więcej o jej pisarstwie można przeczytać w artykule: Kruszyńska, 2020.
16. Wystarczy sięgnąć po baśń *Królowa śniegu* Andersena: Gerda postępuje wbrew dorosłym i wyrusza na poszukiwanie Kaja, w którego odnalezienie nikt poza nią nie wierzy. Co interesujące, na swojej drodze spotyka wiele kobiet, które wspierają ją w jej wędrówce i poszukiwaniach.

Bibliografia

„Jaskółka" niezgody i „Burza w szklance wody", Zerwane przez ZASP przedstawienie w teatrze lwowskim, „Kurier Czerwony", 7.10.1931.

Białek, Józef Zbigniew, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.

Bezpłatny teatr na peryferiach miasta, „Kurier Poranny", 31.01.1932.

Bg., A., *Przedstawienie dla dzieci w Pomarańczarni*, „Kurier Warszawski", 29.03.1931.

Białek, Józef Zbigniew, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.

Boy-Żeleński, Tadeusz, *Teatr dla dzieci Jaskółka*, „Kurier Poranny", 10.04.1930.

Brumer, Wiktor, *Przedstawienie w Jaskółce*, „Kurier Poranny", 31.01.1933.

Brumer, Wiktor, *Teatr „Jaskółka" w nowej roli*, „Przegląd Wieczorny", 22/23.12.1930.

Brumer, Wiktor, *Z życia teatru, Premiera w „Jaskółce"*, „Dziś: Przegląd Wieczorny", 26.05.1931.

Chmielewska, Grażyna, *Halina Starska*, Internetowy Polski Słownik Biograficzny, 2003-2004, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/halina-starska-1888-1957-aktorka-rezyser-dyrektor-teatrow [dostęp: 10.06.2025].

Cz., Jan, *Potrzeby chwili*, „Kurier Warszawski", 23.08.1932.

Dufrat, Joanna, *W służbie obozu marszałka Józefa Piłsudskiego. Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet (1928-1939)*, Wydawnictwo Avalon, Kraków–Wrocław, 2013.

Drozdowski, Marian Marek, *Warszawiacy i ich miasto w latach Drugiej Rzeczypospolitej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973.

Fox, Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Interesująca premiera w teatrze dla dzieci „Jaskółka", „Kurier Polski", 4.04.1930.

Jurkowski, Henryk, *W kręgu warszawskiego „Baja"*, PIW, Warszawa 1978.

K., *Samolot dla polskiej lotniczki z ofiar organizacji kobiecych*, „Express Poranny", 15.02.1933.

Konarski, Stanisław, *Janina Strzelecka*, Internetowy Polski Słownik Biograficzny, 2006-2007, https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/janina-emilia-strzelecka-1890-1937-dzialaczka-kulturalna-publicystka [dostęp: 10.06.2025].

Kotlarz, Piotr, *Przedstawienia dla szkół w teatrach zawodowych w II Rzeczypospolitej w latach 30-tych*, „Wobec. Miesięcznik społeczno-kulturalny", https://miesiecznik-wobec.pl/przedstawienia-dla-szkol-w-teatrach-zawodowych-w-ii-rzeczypospolitej-w-latach-30-tych-piotr-kotlarz/#_ftnref7 [dostęp: 10.06.2025].

Kotlarz, Piotr, *Teatr szkolny w Drugiej Rzeczypospolitej (1918–1939)*, Filologos, 2022.

Krasiński, Edward, *Warszawskie sceny 1918-1939*, PIW, Warszawa 1976.

Kruszyńska, Elżbieta, *Jasna, promienna i optymistyczna – o wartościach opowiadań Zofii Żurakowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2020, vol. V.

Landau-Czajka, Anna, *Socjalizacja obywatelska dzieci i młodzieży*, [w:] *Metamorfozy Społeczne 10, Społeczeństwo międzywojenne. Nowe spojrzenie*, red. W. Mędrzecki, J. Żarnowski, Instytut Historii PAN, Warszawa 2015 .

Ładosz, Henryk, *Natalia Satz opowiada*, „Teatr w Szkole" 1934, nr 3.

Łuksza, Agata, *Girlsa. Kobiecość i nowoczesność w polskiej rewii międzywojennej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014, nr 124.

Marczak-Oborski, Stanisław, *Teatry w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, PIW, Warszawa 1984.

Migowa, Jadwiga, *Czarowne widowisko dla dzieci w Pomarańczarni*, „Kurier Czerwony", 23.03.1932.

Migowa, Jadwiga, *Sukces widowiska „Miała baba koguta" w Teatrze Wielkim*, „Kurier Czerwony", 7.03.1932.

Mikołajczyk, Jacek, *Na antypodach (artystycznego) kabaretu. Specyfika warszawskiej rewii międzywojennej w kontekście globalnych wzorców gatunkowych – rekonesans*, „Kultura Popularna" 2016, nr 1.

Najpiękniejsze widowisko dla młodzieży po najtańszych cenach, „Kurier Czerwony", 5/6.03.1932.

Natalia Satz o teatrze dla dzieci w Z.S.R.R., „Tygodnik Illustrowany" 1936, nr 24.

Orłowski, J., *Otwarcie „Jaskółki"*, „ABC: Pismo codzienne", 12.10.1929.

Otwarcie sezonu teatru „Jaskółka", „Kurier Polski", 3.10.1930.

Praca pedagogiczna Teatru „Jaskółka", „Kurier Polski", 1.07.1932.

Program do „Powrotu posła" Niemcewicza w teatrze Jaskółka, [w:] Kuchtówna, Lidia, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980, s. 189.

Racławicki, Włodzimierz, *Rewia szkolna*, „Teatr w Szkole" 1934, nr 4.

Rewia dla dzieci, „Wiadomości Warszawskie. Informacyjne pismo dla wszystkich", 19.04.1929.

Sala Rady Miejskiej, „Kurier Warszawski", 24.12.1929.

Spectator, *Premiera w teatrze „Jaskółka"*, „Kurier Warszawski", 11.10.1929.

Starska, Halina, *Teatr dla dzieci i młodzieży. Referat kol. Haliny Starskiej*, „Scena Polska" 1936.

Strzelecka, Janina, *Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży*, Wydział Prasowy Z.P.O.K., Warszawa 1931.

Strzelecka, Janina, *Dlaczego młodzież nie zna i nie kocha teatru*?, „Kurier Poranny", 13.06.1933.

Strzelecka, Janina, *Kobieta, która nadchodzi, Wielka ankieta „Kuriera Porannego"*, „Kurier Poranny", 24.07.1932.

Strzelecka, Janina, *Teatr dla dzieci i młodzieży. Referat nacz. Janiny Strzeleckiej*, „Scena Polska" 1936.

Świerczewski, Eugeniusz, *Dobry teatr popularny w dzielnicy wolskiej*, „Kurier Czerwony", 21.11.1930.

Świerczewski, Eugeniusz, *Opowieści ze skarbnicy naszej historii i bajki, bajki, bajki… Szczęśliwe dzieciaki warszawskie będą miały aż cztery teatry w tym sezonie*, „Kurier Czerwony", 21.09.1929.

Teatr „Jaskółka", „Kurier Poranny", 6.10.1929.

Teatr dla dzieci „Jaskółka", „Kurier Poranny", 10.04.1930.

Teatr i muzyka, „Kurier Warszawski", 17.03.1932.

Teatr i muzyka, „Kurier Warszawski", 18.03.1932.

Teatr i muzyka, „Robotnik", 4.01.1930.

van de Water, Manon, *Theatre, Youth, and Culture, A Critical and Historical Exploration*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

van de Water, Manon, *Raising the Soviet Citizen. Natalia Sat's Revolutionary Theatre for Children and Youth, 1917-1932*, [w:] *Nationalism and Youth in Theatre and Performance*, red. A. Sweigart-Gallagher, V. Pettersen Lantz, Routledge, New York–London 2014.

Walka z sejmowładztwem na deskach scenicznych „Powrót posła" Niemcewicza w Pomarańczarni, „Kurier Czerwony", 13.10.1930.

Weber, Eugenia, *Teatr jako środek wychowania artystycznego dzieci w Sowietach,* „Teatr Ludowy" 1934, nr 3 (przedruk w „Teatrze w Szkole" 1935, nr 5).

Wiadomości teatralne, Inauguracja „Jaskółki", „ABC: pismo codzienne", 19.10.1929.

Wiemy, czego młodzież pragnie, Jaskółka – zwiastunka rozrywki i piękna na nowej scenie w Pomarańczarni, „Kurier Czerwony", 16.03.1931.

Wołoszynowski, Julian, *„Złota kaczka". Otwarcie teatru „Jaskółka"*, „Epoka", 12.10.1929.

Z Teatru Wielkiego, „Gazeta Lwowska", 7.10.1931.

Z życia teatru, Jaskółka, „Przegląd Wieczorny", 7.10.1930.

Zjazd Walny Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet, „Prosta Droga" 1930, nr 29.